

### III

#### UNE RENCONTRE IMAGINAIRE *Scénarios de type « duel » dans les œuvres des trois compositeurs*

par Márta GRABÓCZ

Pour introduire mon propos, je voudrais présenter trois catégories esthétiques que j'ai trouvées chez nos trois compositeurs quand j'ai analysé leurs œuvres par le passé. C'est en travaillant sur elles – d'une manière séparée et indépendante – que j'ai découvert l'existence, malgré les distances apparentes, de démarches vraiment communes concernant l'utilisation des modèles sonores, des archétypes ainsi que des scénarios sonores, ou encore des différentes versions du théâtre musical.

1/ La première catégorie esthétique concerne *l'interrogation du monde et la fonction de la musique*.

En 1987 François-Bernard Mâche, dans son article « Derrière les notes et au-delà des mots », parle de deux approches qui se confrontent au xx<sup>e</sup> siècle, celle appelée « le choix esthétique de type rhétorique » et celle nommée « l'esthétique de l'instantané ». Les trois compositeurs sont effectivement surtout marqués par la deuxième.

On voit qu'au xx<sup>e</sup> siècle les rapports de la littérature et de la musique vont beaucoup plus loin que des crises conjugales. Ce qui est en jeu pour l'une comme pour l'autre, c'est *le modèle même selon lequel l'homme conduit son interrogation du monde*. Deux grands choix esthétiques s'affrontent, que je désignerai, en simplifiant, par *la rhétorique* d'une part, et *par l'instantané* d'autre part.

*La rhétorique*, cela veut dire la perpétuation d'un modèle discursif qui remonte, à travers divers avatars, au xvii<sup>e</sup> siècle. [...] Les premières années du xx<sup>e</sup> siècle sont critiques. Au lieu de suivre la conduite d'un discours organisé comme développement de l'idée, le thème se fragmente en motifs qui ne coexistent plus que grâce à des contrôles externes : subjectivité de la narration chez Mahler, ou formalisme arbitraire chez Schönberg. [...]

L'autre pôle esthétique est celui de *l'instantané*. C'est l'apport essentiel de Debussy. L'hédonisme de l'instant est sa réponse à l'explosion du langage, qui est vaguement dans l'air depuis Laforgue et Jarry. [...] Les formes sonores chez lui [Debussy] échappent aux contraintes qui réglaient d'avance leur conduite. Du coup, on peut les appréhender pour elles-mêmes, en redécouvrir le goût neuf. Leur autonomie, souvent révélée par l'isolement dans le temps et dans l'espace sonore, est pleine de richesses que masquait auparavant leur assujettissement à l'unique fonction de signes préétablis. Le « matériau » sonore perd sa neutralité, il se colore à l'infini ; le timbre devient l'aspect le plus important de la musique, parce qu'il permet d'échapper à une organisation d'éléments neutres séparés par des intervalles ; la musique devient moins une logique et davantage une aventure [...]. L'instant est un microcosme, et, au lieu de se développer et de se défaire comme un thème, il se répète selon les modes essentiels de la duplication, de l'écho, et de la réminiscence déformante<sup>1</sup>.

Peter Eötvös appelle cette approche « futurisme idéaliste » dans un de ses entretiens, et l'article de Bálint Veres parle des lois de la nature : « “Transformer les lois de la nature en sons” – c'est ainsi qu'Eötvös formula ses ambitions<sup>2</sup> », et il se réfère aussi à Varèse comme le fait Jean-Claude Risset dans ses écrits.

À l'époque de « la révolution électrique », Risset appelle à une réflexion profonde et parfois philosophique sur le sens et le pourquoi de la création sonore nouvelle. Il pense que les échecs nous forcent à réviser nos conceptions classiques sur le timbre.

---

1. François-Bernard MÂCHE, *Derrière les notes et au-delà des mots* (1987), repris in *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 163-168. (Souligné par M.G.)

2. Au moment de la création de *Elektrochronik* et *Intervalles Intérieurs*.

Le son est un être vivant ; les sons musicaux sont beaucoup plus complexes qu'on ne le pense généralement. Aussi faut-il conquérir cet univers sonore que l'ordinateur ne met que virtuellement à notre portée<sup>3</sup>.

2/ L'autre catégorie soulevée par F.-B. Mâche dans les années 1980 est *celle du sacré*, qui est également très pertinente lorsqu'on interroge ou analyse les œuvres de nos trois compositeurs d'aujourd'hui.

Dans son article-entretien « La musique égale du mythe », F.-B. Mâche fait le constat suivant :

« Au xx<sup>e</sup> siècle, une caractéristique assez large de la musique – et pas seulement de la mienne – est de se donner non pas comme devant réaliser l'idéal humaniste de la communication entre les hommes, mais comme devant retrouver la fonction que la musique avait plus anciennement : *le sacré, c'est-à-dire une interrogation sur l'Univers* et pas seulement sur le psychologique ou le social. Je n'ai jamais dit que la musique ne provoquait pas de sentiment. Le sacré est d'ailleurs aussi un sentiment. [...] C'est au réel sonore que la musique a affaire depuis Debussy et Varèse. [...] Je crois que la musique assume une partie des fonctions que la religion remplit chez certains ou remplissait pour la plupart des gens autrefois. Elle exerce cette fonction d'interrogation sur le monde et de mise en œuvre, non seulement des qualités intellectuelles, mais de tout ce qui fait l'esprit et la personnalité humaine<sup>4</sup> [...] »

3/ Enfin, un troisième aspect, qui apparaît dans nombre d'œuvres de ces trois compositeurs, est ce que j'appelle le « merveilleux », le « rêve » et parfois le « sublime ». Sans entrer ici dans la définition de ces termes<sup>5</sup>, je citerai juste celle qu'en donne F.-B. Mâche dans son livre, *Musique*,

---

3. RISSET, J.-C., Ordinateur et création musicale : composition, réalisation sonore, in RISSET, J.-C., *Composer le son. Repères d'une exploration du monde sonore numérique*, Ecrits, Vol. I, Paris, Hermann, 2014, p. 19.

4. MÂCHE, F.-B., La musique égale du mythe (1985), repris dans *Entre l'observatoire et l'atelier*, op. cit., p. 41. (Souligné par moi, M.G.)

5. En 2013, l'auteur de ces lignes a publié un article où elle examine le rôle du sublime et du merveilleux dans certaines œuvres de nos trois compositeurs : « Value in Contemporary Art and the Category of the "Sublime" in New Music (works of F.-B. Mâche, J.-C. Risset and P. Eötvös) », in *Music, Function and Value. Proceedings of the 11th International Congress on Musical Signification*, Krakow, 2010, Ed. : Teresa Malecka, Malgorzata Pawlowska Publisher : Musica Iagiellonica, Krakow. Volume 1, 2013, p. 75-98.

*mythe, nature, ou les dauphins d'Arion* paru en 1983 (et réédité en 1991, puis en 2015).

Une grande part du charme de la musique tient précisément à cette présence continuelle du merveilleux, qu'elle persiste à accueillir alors que d'autres expressions, comme la littérature, l'ont plus ou moins chassé de leurs sommets. Mais ce merveilleux ne reste présent en musique que dans la mesure où elle accepte de revivre le mythe, et non de le réfléchir, de le « mettre en musique » ; dans la mesure, donc, où l'inspiré (prophète, vaticinateur) n'a pas totalement fait place à un « artiste », ni l'artiste à un « penseur »<sup>6</sup>.

J.-C. Risset évoque souvent le rôle du rêve dans le processus de la création (voir son livre d'entretiens intitulé « Du songe au son » ; voir sa pièce *Songes* de 1979, et aussi son article de 1985 où il dit que « le sens de la grande forme [...] semble échapper à l'explication par les modèles scientifiques, mathématiques » et qui serait également nourri par le rêve, le mystère<sup>7</sup>). Dans son texte « Le compositeur et ses machines : de la recherche musicale » il parle de sa propre démarche : « quelques pas vers l'évocation *d'un monde sonore illusoire mais expressif*, en jouant avec des paramètres auditivement pertinents, et qu'il faut informer musicalement. La recherche sonore n'a pas seulement une portée cosmétique : elle ouvre de vastes territoires à explorer<sup>8</sup> ».

Selon les témoignages de son livre d'entretien avec Pedro Amaral, Peter Eötvös apprécie beaucoup « le style merveilleux », « le réalisme magique » de Gabriel Garcia Marquez, et ce n'est pas par hasard qu'il ait choisi son roman « De l'amour et d'autres démons<sup>9</sup> » comme sujet et texte de son opéra *Love and Other Demons* (2008). En parlant des événements passés de sa propre vie et de celle de l'héroïne, Sierva Maria de Todos los Angeles, Eötvös pose la question : « Avec sa magie,

---

6. MÂCHE, François-Bernard : *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 39-40. (Souligné par moi, M.G.)

7. Cf. « Limites des mathématiques en musique » [1985], repris dans *Composer le son*, *op. cit.*, p. 50-61.

8. RISSET, J.-C. : « Le compositeur et ses machines : de la recherche musicale », in RISSET, J.-C., *Composer avec le son*, *op. cit.*, p. 75. (Souligné par moi, M.G.)

9. Paris, Le Livre de poche, 1997 [1994].

l'exorcisme et la mort, lequel des deux ressemble plutôt à ce qu'on appelle la "réalité" et lequel des deux serait vraiment "l'hallucination<sup>10</sup>" ? »

Dans son opéra *Lady Sarashina* (2007), Peter Eötvös fut attiré par « le texte peuplé de rêves et traversé par la présence symbolique. [...] Alors que l'onirisme de Madame Sarashina, par exemple, pourrait se prêter à de multiples lectures et d'interminables analyses spéculatives, ce qui m'intéressait personnellement était de prendre chaque épisode, chaque petite histoire, et *les représenter d'une façon très simple, très directe, amplifiant le côté merveilleux*, mais laissant intact le potentiel symbolique qui, de toute façon, échappera à l'enfant et intéressera seulement quelques adultes<sup>11</sup> ».

Ces trois caractéristiques mentionnées ci-dessus concernent en fait le rôle nouveau (ou très ancien) du compositeur. En outre, je rappellerai ici brièvement les autres catégories qui relient les trois créateurs, celles mentionnées dans l'introduction du colloque et de ce livre : A/ la recherche des nouvelles sonorités, comme celles par exemple des instruments inconnus ou non utilisés en Occident, importés de l'Orient, ou l'invention de nouveaux instruments. B/ La seconde catégorie est la recherche des archétypes sonores, des modèles naturels ou d'autres archétypes. C/ La troisième catégorie qui les lie concerne le multilinguisme, à savoir l'utilisation de plusieurs langues à l'intérieur d'une pièce, ou la recherche des langues en voie d'extinction. D/ Enfin, la dernière catégorie commune serait l'utilisation du théâtre musical ou théâtre instrumental et du scénario musical imaginaire (ce dernier a été défini par J.-C. Risset en lien avec ses œuvres mixtes des années 1980).

J'ai choisi d'insister sur ce dernier cas du scénario sonore.

Il est présenté dans le livre d'entretiens de Jean-Claude Risset de la manière suivante :

« Ce scénario concerne spécialement la relation entre le soliste et la bande, qui pose souvent problème. On peut se demander pourquoi associer des éléments hétérogènes et risquer de rendre le jeu des instrumentistes moins libre et plus

---

10. P. AMARAL et P. EÖTVÖS : *Parlando rubato. Entretiens, monologues et autres déambulations*, manuscrit, avant la publication française, p. 263. (Version hongroise publiée en 2015, à Budapest, Ed. Rózsavölgyi).

11. In *Parlando rubato. op. cit.*, p. 159. (Souligné par moi, M.G.).

rigide par l'imposition d'une bande au tempo implacable [...]. L'idée de mixité, de mise en contact de deux mondes différents est la justification la plus évidente : la rencontre peut se faire dans l'euphonie, la résonance, ou dans le conflit, la tension, ce que souligne le scénario<sup>12</sup>. » Mes scénarios « m'aident à conférer au projet une direction, voire un sens anecdotique. Ils donnent des points de repère qui renforcent une certaine raison d'être de l'œuvre et de ses modalités propres. Ils facilitent peut-être l'accès de l'auditeur<sup>13</sup> [...] ».

Dans ma présentation, je convoque une pièce de chacun des compositeurs où un conflit, un duel, une confrontation se manifeste entre deux éléments comme entre soliste et orchestre (chez Eötvös) ou entre la bande et l'instrument (chez Risset), ou entre les solistes et l'échantillonneur (chez Mâche).

Comme les premiers narratologues le disent, dès qu'il y a conflit ou contradiction, il y a recherche de solution, puis dénouement à la fin du récit<sup>14</sup>. Ce en quoi le scénario imaginaire nous aide, c'est de conférer une logique interne aux événements en apparence disparates et incongrus.

I/ Le scénario de *Voilements* de Jean-Claude Risset (1987, pièce d'une durée de 13'50', dédiée à Daniel Kientzy<sup>15</sup>), écrite pour saxophone ténor et sons enregistrés produits par l'ordinateur, est construit sur une mise en danger (ou perturbation) progressive du saxophoniste par des interventions de la bande. D'après le compositeur, cette dernière « lui renvoie des échos : ces échos décalés prennent de plus en plus de place, dérangent le jeu de l'interprète qui en prend l'ombrage, ce qui mène à une véritable crise. La tension est dénouée par un éloignement, comme un zoom arrière : le paysage sonore s'élargit à des sons très

---

12. RISSET, J.-C., *Du songe au son. Entretiens avec Matthieu Guillot*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 155.

13. *Ibid.*, p. 158.

14. Voir par exemple : PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, Points, 1970 ; ou GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale : recherche d'une méthode* [1966], Paris, PUF, 2002.

15. J.-C. Risset a été grandement influencé par le travail de recherche et la thèse de D. Kientzy : *SAXOLOGIE : du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones* (thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris VIII en 1990, sous la direction de Daniel Charles). Cf : <www.kientzy.pro/saxologie>.

différents de ceux du saxophone. Un rapport plus distant et pacifique s'instaure entre soliste et bande, jusqu'à une conclusion planante<sup>16</sup> ».

Le titre « Voilements » se réfère donc au rôle de la bande : « d'abord double, écho du soliste, le son venant des haut-parleurs démultiplie son jeu, mais en même temps il l'altère, le gauchit, le voile "comme une étoffe au vent ou une roue qui ne tourne plus rond"<sup>17</sup> ».

La pièce se présente en quatre parties (selon la remise à zéro du chronomètre trois fois, correspondant aux pages 1, 4, 9, 15 de la partition<sup>18</sup>). Dans la première section (pages 1-4, durée de 2mn 37 sec.) le soliste est au premier plan, la bande intervient ponctuellement, avec quelques « voilements » ; des notes non tempérées du saxophone apparaissent plus loin (page 2). Dans la partie II (pages 4-9, d'une durée de 3mn 10 sec), le dialogue devient de plus en plus vif : jeux de réponses en « ping-pong », page 4/ 2e système, par ex. ; puis le saxophone utilise de plus en plus de sons qui imitent les effets électroacoustiques (son à l'envers, barrissement, *tongue ram* – page 5 ; *flûtage*, *slap* ; *flutterzunge* – page 6 ; trilles, trémolo, *slap* en écho – page 7 ; sons détimbrés – page 8). Dans la section III (pages 9-14, d'une durée de 4mn 15 sec), on assiste à une sorte d'apaisement (pages 11-12) et à l'ouverture de l'espace sonore : les passages « flottants », les trilles et les « effets de choral » de trilles, les sons non tempérés avec du souffle, les vibratos irréguliers, les bruits de clé suggèrent une multiplicité de sources répandues dans l'espace<sup>19</sup>. La partie IV (pages 15-20, d'une durée de 3mn 30 sec) correspond à une coda « planante » : « on passe du téléobjectif au grand angle. La bande devient plus multiple et lointaine, y font irruption des sons de synthèse étrangers à l'univers du saxophone. Et il s'instaure jusqu'à la fin un rapport plus pacifique et distant entre la bande et les divers modes de jeu du soliste<sup>20</sup> ». Le jeu du soliste qui parle dans son instrument (page 17/système 2) réalise une « synthèse croisée », un son hybride : le son résultant garde certains des attributs des sons générateurs : celui de la voix et celui du saxo. Y fait écho dans la bande un traitement choral élaboré, effectué à partir de sons produits par les Aborigènes australiens sur le *didjeridoo*, instrument ancestral réalisant

16. RISSET, J.-C., *Du songe au son*, op. cit., p. 158.

17. RISSET, J.-C., *Portraits polychromes*, Paris, INA-GRM/CDMC, 2001, p. 93.

18. Sur 20 pages, Éditions Salabert, partition N° E.A. S. 18742.

19. Cf. les notes écrites du compositeur fournies à Márta Grabócz en décembre 2004.

20. RISSET, J.-C., *Portraits polychromes*, op. cit. p. 93.

une sorte de synthèse croisée mariant les caractéristiques de la voix et celles du tube (pages 17, puis page 19<sup>21</sup>).

Pour résumer, dans cette pièce de 13-14 minutes, le compositeur esquisse un parcours extrêmement complexe : aussi bien du point de vue des sons instrumentaux, des sons synthétisés et de leurs rapports, que du point de vue de l'histoire imaginaire, de leur scénario. L'itinéraire correspond à un duel ou à une perturbation progressive du chant du saxophone par les sons environnants qui obligent le saxophone à élargir sa palette sonore à des timbres étrangers, venant d'ailleurs. Le conflit sera résolu par un effet magique, par le merveilleux : un univers sonore envoûtant, sublime ou surnaturel<sup>22</sup> absorbe les sons du saxophone, dissolvant, abolissant le conflit apparu dans les sections II et III.

Pour les deux autres compositeurs, mon analyse ci-dessous relèvera d'une part de subjectivité, étant donné que c'est en partie moi-même qui suggère la présence d'un scénario – relié au merveilleux, au sublime – dans leurs pièces<sup>23</sup>. Pour ces deux autres œuvres évoquées plus bas, c'est donc moi qui avance l'hypothèse que l'on est en face d'un scénario sonore imaginaire.

## II/ Le scénario imaginaire dans *Aliunde*<sup>24</sup> de F.-B. Mâche.

Après avoir analysé *Danaé* (1970), *Iter memor* (1985), *Aliunde* (1988) et *Reflets* (2015), j'ai découvert que chacune de ces œuvres s'articule en six parties<sup>25</sup>, où la progression des trois premières sections se répète de façon variée, pour arriver à une nouvelle conclusion, apportant enfin une « solution<sup>26</sup> » à la fin de l'œuvre.

Selon mon analyse « expressive » ou « narrative » – qui essaye de comprendre la logique interne de la juxtaposition des trois types de sections du début des pièces (sections A, B, C) et de leur réitération variée par la suite – il s'agit, chaque fois, d'une sorte de rite initiatique : une entrée dans le monde secret de la nature ou sa traversée dangereuse,

21. Cf. les notes du compositeur envoyées à Márta Grabócz en 2004.

22. Sons harmoniques flottant au-dessus d'une fondamentale (*La*), mêlés aux effets vocaux lointains, à peine perceptibles.

23. Sur la base de nombreuses analyses effectuées concernant les œuvres de ces compositeurs.

24. Titre signifiant « Venu d'ailleurs », terme qui peut concerner les sons échantillonnés venant d'univers très éloignés et diversifiés.

25. C'est-à-dire une structure de type A-B-C-A'-B'-C' (avec ou sans Coda).

26. Contrairement à la fin de la section 3 qui est toujours dissonante ou conflictuelle.



se terminant par le manque du résultat espéré à la suite du processus d'épreuves, à la suite d'une montée, d'une anabase au milieu des sonorités exceptionnelles (car le résultat final dans la section C offre des sonorités dissonantes à la suite de la confrontation).

La traversée recommence une deuxième fois, et à la fin de la dernière montée ou anabase (voir la section C', celle variée), le recueillement se réalise enfin dans les conditions d'entente et de consonance : le rite initiatique aboutit.

Voici l'analyse synthétique d'*Aliunde* en six parties<sup>27</sup>.

#### 1/ (Section A)

Tempo modéré – « **Introduction au rite** » : départ improvisé et s'accéléralant à l'aide des sons de gongs japonais puis des cellules rythmiques des tablas (mes. 1-161)<sup>28</sup>;

#### 2/ (Section B)

Tempo vif – « **Première rencontre avec le monde de la nature : ou première traversée** ». On entend différentes sections de type foisonnant, répétitif, dialoguant : les questions-réponses des appeaux, du *damaru*, du *gender* balinaï, puis celles des appels de la soprano (figures vocales yodlant) et de la clarinette contrebasse (mesures 162-444) ;

#### 3/ (Section C)

Tempo lent – « **Le ton du recueillement, de la transfiguration et de la contemplation dans la partie de la soprano** » : **montée lente dans les registres et l'intention de détournement parallèle dans la partie de clarinette contrebasse**. Surface statique, fluctuante : les notes tenues de la soprano sont accompagnées des sons de gongs et de la clarinette (mesures 445-469).

#### 4/ (Section A')

Tempo modéré – « **Deuxième introduction au rite** » *Les sons de la nature en végétation, vibration, foisonnement* : la polyphonie ou

27. Une autre analyse de cette pièce (et celles de ses « parentes » comme *Iter Memor* et *Danaë*) se trouve dans l'article de Márta Grabócz intitulé « Du modèle naturel au modèle idéal », in GRABÓCZ, M., *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, Paris, Editions EAC, 2013, p. 178-181.

28. Les références des mesures sont données d'après la partition publiée chez Durand en 1988.

la multi-phonie des différents instruments de percussion (comme les *tablas*, et les percussions métalliques de l'Extrême-Orient) et les sons échantillonnés de grillons, cigales, moineaux, etc. (mesures 470-664).

#### 5/ (Section B')

Tempo vif – « **Duel de la clarinette avec les forces merveilleuses de la nature** », puis section lente : musique statique fluctuante, ondulante et anabase : le cheminement, le pèlerinage de la clarinette parmi les sonorités « merveilleuses », « enchantées », assurées par la synthèse croisée du chrysocale et des cloches japonaises. *Cette promenade imaginaire sera suivie d'une « chasse », de la poursuite de la clarinette avec ces mêmes sonorités « enchantées »* (mesures 665-717).

#### 6/ (Section C')

Tempo lent – « **Métamorphose définitive après l'initiation, état suprême et sublime du recueillement** ». Surface fluctuante, ondulante et anabase : *l'ascension des notes tenues de la soprano au milieu des sonorités « rayonnantes, vibrantes, résonnantes » de la nature*. Dans la partition, on lit la mention « Soleil » au-dessus des sonorités de type d'orgue retentissant, sonorités assurées par les sons échantillonnés et traités de trombone. En même temps, on assiste à la compétition entre la soprano et la clarinette : les voix de la chanteuse montant vers l'aigu l'emportent sur les sons de la clarinette et de la sonorité rayonnante nommée « Soleil ». Pour dire autrement : cette fois-ci les sons aigus de la clarinette contrebasse n'arrivent plus à faire dévier la montée de la soprano, donc l'initiation souhaitée peut aboutir (mesures 718-789).

*La coda* évoque le souvenir de l'introduction au rite (sons percussifs), et confirme la consonance, l'entente entre les deux protagonistes (mesures 790-825).

Étant donné que les quatre œuvres de F.-B. Mâche mentionnées plus haut réitèrent la même structuration en deux fois trois parties (avec une coda nouvelle à la fin de la 3<sup>e</sup> section), je ne peux pas m'empêcher de penser à la présentation du « mythe musical », offerte par le compositeur au début de son premier livre *Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion* (1983)<sup>29</sup>.

Ici Mâche avance l'hypothèse que

---

29. Éditions Klincksieck ; réédition en 1991 ; puis en 2015 chez Aedam Musicae (avec CD).

le rapprochement de ces quelques mythes grecs [...] ramène inlassablement les mêmes images. Après un premier plongeon, le sujet – ce n'est pas vraiment un héros – accomplit une traversée dangereuse, et des ennemis pervers l'agressent et essaient de le détourner, la magie musicale intervient alors, entraînant le plongeur décisif. Des divinités, ou leurs serviteurs animaux, se portent au secours du plongeur qui accomplit heureusement la seconde partie de sa traversée. Les méchants sont punis, parfois par la pétrification, et les bons sont récompensés, sur terre ou au ciel<sup>30</sup>.

Et le compositeur ajoute plus loin :

Il faut oser risquer le grand saut dans l'inconscient primordial – initiation mystique, cure psychanalytique, crise personnelle, comme on voudra. Cet engagement difficile dans la voie de la vérité [...] est comme le début d'une traversée dangereuse. Le principal danger de ce voyage initiatique est que le voyageur soit prématurément tenté de détourner les richesses spirituelles acquises pour les faire servir à des buts aussi erronés et illusoire que ceux qu'il se fixait précédemment<sup>31</sup>.

Pour conclure cette partie sur l'analyse succincte d'*Aliunde*, je trouve surprenante et significative l'articulation en trois phases répétées (ou selon trois fonctions réitérées) de ce « mythe musical » archétypique et sa coïncidence avec la structure de plusieurs œuvres importantes du compositeur.

III/ Le dernier exemple de scénario sonore que j'ai choisi se trouve dans *Replica* (1998) de Peter Eötvös, un concerto pour alto et orchestre écrit dans la proximité de son opéra *Trois sœurs*. La situation est dans ce cas tout à fait semblable aux exemples qui ont été vus précédemment concernant les scénarios de type duel, puisque l'alto essaie de constituer son chant au milieu des adversaires ou des auxiliaires<sup>32</sup>.

D'après notre interprétation, dans *Replica*, l'alto incarne un protagoniste en musique qui veut sans cesse accomplir ou exécuter son propre chant, tantôt détendu, pathétique, gesticulant, tantôt angoissé,

---

30. MÂCHE, F.-B., *Musique, mythe, nature*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 15.

31. *Id.*, p. 21.

32. L'orchestre contient également un ensemble de cinq altos qui créent une aura ayant une fonction chaque fois différente autour du soliste.

lamentant, et qui sera aidé ou empêché en cela par différentes forces, à savoir : d'autres parties ou d'autres groupes orchestraux, ou bien les tutti utilisant toujours des matériaux musicaux contrastants. Selon cette grille de lecture ou d'écoute, au début de l'œuvre (voir : les chiffres 1-5 de la partition)<sup>33</sup> l'alto combat avec succès les forces qui voudraient le faire taire à l'aide de notes tenues, statiques et rigides (dans les parties du premier violon, de l'accordéon et de la contrebasse<sup>34</sup>). Dans ce passage, les voix des cinq altos d'orchestre « soutiennent » l'alto solo et l'« incitent » à déployer son chant rythmique et gesticulant.

Dans les sections centrales de l'œuvre (voir les chiffres 10-15), le matériau musical de l'alto solo voudrait faire triompher un air d'un caractère réservé au départ (« *con distanza, non patetico* »), devenant de plus en plus passionné et libéré par la suite, si la musique froide et effrayante des blocs de tutti – faisant allusion à la musique de danse russe de style « tchastouchka » (voir chiffre 11) – et le tournoiement, la confrontation spatiale de diverses parties orchestrales<sup>35</sup> (chiffres 14-15) ne voulaient pas l'en empêcher sans arrêt.

Dans la section finale de l'œuvre, l'alto, soutenu par le bugle, continue cependant son propre chant intime : sa prière ou son monologue (chiffre 17 : « *semplice, dolce* »). Mais au moment culminant de la pièce, les forces extérieures atteignent leur but : ils réduisent le protagoniste au silence (le symbole musical de ceci est la répétition de notes connue depuis le début de la pièce : l'image du geste statique, figé, pétrifié et non-progressif, cette fois-ci dans les parties orchestrales des altos). De cette lutte et de son issue malheureuse ou dysphorique naît l'atmosphère pesante de la pièce, une atmosphère presque tragique qui reflète un désespoir profond, rappelant évidemment l'ambiance de l'opéra exceptionnel de Peter Eötvös, *Trois sœurs*.

Nous concluons cet article en soulignant qu'au-delà de l'usage des nouvelles sonorités, du nouveau langage et d'une nouvelle conception de mixité entre sons traités et sons acoustiques, les trois compositeurs tiennent souvent à apporter un message symbolique ou expressif à leurs œuvres, que ce soit en rapport aux mythes, aux drames, aux rites ou aux images merveilleuses.

---

33. Voir la partition éditée chez Ricordi (Munich), 1999.

34. En tant qu'image musicale du blocage, du freinage.

35. En tant qu'images de la « tempête », celle historique, empruntée à l'opéra *Trois sœurs*.